

NOTA

ENCUENTROS LITERARIOS ENTRE EL MUNDO IBÉRICO E ITALIA
EN LA PRIMERA MODERNIDAD*

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

CITA RECOMENDADA: Iliaria Resta, «Encuentros literarios entre el mundo ibérico e Italia en la primera modernidad», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 617-631.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.351>

Fecha de recepción: 28 de junio de 2019 / Fecha de aceptación: 19 de julio de 2019

Michela GRAZIANI, y Salomé VUELTA GARCÍA, *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» - Serie I, vol. 454), Florencia, 2016, 139 pp. ISBN: 9788822264626.

Michela GRAZIANI, y Salomé VUELTA GARCÍA, *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» - Serie I, vol. 476), Florencia, 2017, 137 pp. ISBN: 9788822265371.

* Esta nota crítica se inserta entre los productos del proyecto PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» (Prot. 2015582MPMN), coordinado por Fausta Antonucci.

En las últimas décadas ha ido creciendo el interés por escudriñar las relaciones literarias e intertextuales entre el mundo ibérico e Italia a lo largo de los siglos XVI y XVII. No está de más recordar que motivos de raíz política y comercial subyacen tras la extensa circulación literaria en estos espacios geográficos, lo que ha propiciado un fructífero diálogo intercultural. Evidentemente estamos ante un ámbito de investigación de alcance muy amplio, que abarca una pluralidad de enfoques metodológicos y toca, además, géneros distintos. A esto añádase la dificultad de examinar en su conjunto fenómenos lingüísticos y literarios que se mueven en dirección binaria y se alimentan a través de filtraciones recíprocas. Es emblemático, en este sentido, el influjo de la *commedia dell'arte* y de las compañías italianas en el proceso de gestación del mercado teatral español.¹ Este, a su vez, tras la imposición de la fórmula lopesca, traspasará de nuevo las lindes itálicas ocasionando la reelaboración de la comedia nueva en la producción dramática de la época.² Igualmente, por lo que concierne al tránsito de Italia a España, es representativo el caso de la recepción de los *novellieri* en el tejido teatral y narrativo; este tema sigue cautivando un gran interés desde que, a principios del xx, Bourland [1905] abrió camino para un filón de investigación todavía vivo y provechoso.³

1. D'Antuono [1981; 1996; 1999] se ha interesado por examinar la relación entre el teatro áureo y la *commedia dell'arte* en ambas direcciones. Con respecto a la presencia en España de cómicos del arte, considérense Shergold [1956]; Falconieri [1957]; Arróniz [1969] y Ojeda Calvo [1995; 2018].

2. Quisiéramos recordar la labor de Maria Grazia Profeti, quien ha cuidado durante más de una década la colección «Commedia aurea spagnola e pubblico italiano», publicada por la editorial florentina Alinea. El crecimiento de estos estudios ha sido exponencial en el último periodo, planteando, en ciertos casos, una perspectiva pluridisciplinaria que integra el hispanismo con la musicología y la historia del teatro. Es este el propósito que ha motivado el volumen cuidado por Antonucci y Tedesco [2016] y que recoge los resultados de un congreso organizado en Roma en 2015 por las dos coordinadoras. Junto con Vuelta García, Antonucci también figura como organizadora de otro congreso internacional sobre temas afines celebrado en Florencia en septiembre de 2018: «El teatro español en Europa (siglos XVI-XVIII)», patrocinado por el proyecto PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» - Prot. 2015582MPMN, cuya coordinadora nacional es Antonucci. Los resultados de este congreso se editarán próximamente en la editorial Firenze University Press.

3. La creciente envergadura de estudios sobre la presencia en España de los *novellieri* la atestigua la proliferación de proyectos de investigación, así como de una cantidad de artículos, monografías, ediciones críticas y volúmenes misceláneos que muestran la riqueza y heterogeneidad del tema. Para los estudios más recientes remitimos a la bibliografía que recogen Fernández Rodríguez (pp.

Se insertan en este copioso campo de análisis, aquí someramente trazado, los dos volúmenes al cuidado de Michela Graziani y Salomé Vuelta García: el primero es *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*; el segundo, *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*. Dichos tomos reúnen las contribuciones de la segunda y la tercera jornada de estudios, organizadas en 2015 y en 2016 por la Università di Firenze y afianzadas en el seminario permanente *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna*. Sin lugar a dudas, estas obras atestiguan el fuerte atractivo que Florencia manifiesta desde mediados del siglo pasado hacia los estudios comparados ítalo-españoles referentes a la primera modernidad, sobre todo por lo que concierne a la interrelación entre la dramaturgia española áurea y el teatro italiano coetáneo.⁴ Por otra parte, cabe reconocerles a Graziani y Vuelta García el mérito de proponer un enfoque analítico plurigenérico, que integra la dramaturgia con los ámbitos poético y narrativo; además, han ampliado el foco de atención a la perspectiva lusitana, incluida ya en otro volumen anterior de esta misma colección (Graziani y Vuelta García 2015).

A lo largo de los diecisiete estudios totales (nueve para el primer tomo y ocho para el segundo), los vínculos literarios entre el mundo ibérico e Italia se analizan bajo el prisma de la circulación de textos y de la intertextualidad: entramos en el dominio de la traducción y la reescritura, así como en el de la recepción y la imitación literarias. A pesar de su manifiesta complementariedad, hemos decidido analizar por separado los textos para evitar confusiones en relación con la correcta distribución de las contribuciones en un tomo u otro, también a raíz de la presencia de más de un trabajo de un mismo estudioso en los dos volúmenes. Con todo, prescindiremos del orden que se ofrece en el índice y evidenciaremos, en cambio, el diálogo entre los ensayos que desarrollan temas contiguos.

Arrancando con el volumen *Traduzioni*, el recorrido vinculado con la reescritura teatral que de España se mueve hacia Italia, con especial atención al virreinato de Nápoles, lo abordan en un sugestivo estudio a ocho manos Lorenzo Bianconi, Sara Elisa Stangalino, Antonio Vinciguerra y Salomé Vuelta García («Lope de Vega napoletano: *L'ingelosite speranze* di Raffaele Tauro», pp. 17-39). En la parte introducto-

53-61), Muguruza Roca (pp. 91-102) y Profeti (pp. 103-113) en sus contribuciones incluidas en el volumen *Traduzioni, riscritture, ibridazioni*, que aquí reseñamos.

4. Piénsese en los estudios promovidos por Profeti y que en gran parte confluyeron en la mencionada colección «Commedia aurea».

ria, Bianconi resume la intrincada red de relaciones que unen, de manera indirecta y muy articulada, *Lo cierto por lo dudoso*, de Lope, publicado en 1625, con el melodrama *Serse* (1738) de Händel. Se trata de un itinerario intertextual de más de un siglo, mediado por el teatro en prosa y el melodrama italianos del Seiscientos. Según aclara Bianconi (p. 18), este trabajo constituye tan solo una parte de una investigación más amplia sobre las relaciones entre Lope de Vega, Raffaele Tauro y Nicolò Minato, aquí delimitada exclusivamente a *Lo cierto por lo dudoso* y *L'ingelosite speranze*, de Tauro. Vuelta García profundiza en la comedia de Lope, publicada en la *Parte XX*, puntualizando las disonancias en lo que concierne a la verdad histórica en torno a las controversias entre don Pedro I de Castilla y su hermanastro don Enrique de Trastámara. Se trata de una voluntaria manipulación histórica por parte del Fénix que hasta eludirá toda referencia al regicidio, y brindará una pacificación final entre los dos hermanastros. Por otra parte, Stangalino y Vinciguerra centran su análisis en la comedia *L'ingelosite speranze* de Raffaele Tauro, dramaturgo originario de Bitonto (Apulia). Stangalino aborda la reescritura del texto lopesco: señala, por ejemplo, la introducción de un personaje nuevo, la dama Carlotta, princesa de Castilla prometida del rey Pedro, con la que al final se casará el soberano. Esta unión dinástica conlleva una anacrónica fusión de los reinos de Castilla y Aragón que, para la estudiosa, pudiera ser «suggestiva agli occhi degli spettatori del Viceregno a metà Seicento» (p. 32). Cierra este amplio estudio la reflexión de Vinciguerra sobre el uso del dialecto napolitano por parte del criado Loredano en el texto de Tauro: es esta la novedad más sobresaliente de la reedición de 1670 frente a la princeps de 1651, en la que el personaje habla en italiano como los demás. Esta variación amplía el efecto cómico asimilando a Loredano a ciertas máscaras de la *commedia dell'arte* con una evidente voluntad de ganarse al público napolitano. Resulta sin duda sugestiva la propuesta de Vinciguerra sobre el uso del dialecto por parte de Tauro también como una manera de ««emanciparsi» dal dramma spagnolo di partenza» (p. 34), aunque desde nuestro punto de vista las variaciones señaladas por Stangalino ya en sí remarcan una emancipación decidida del hipotexto. Además, el uso del dialecto por parte del criado constituye una praxis asentada en la dramaturgia de la época, incluso en la de otros contemporáneos que se mueven en el mismo entorno napolitano, como Carlo Celano.

El camino opuesto, de Italia a España, se recorre con la contribución de Davide Conrieri («Una traduzione settecentesca spagnola dai *Ritratti critici* di Francesco Fulvio Frugoni», pp. 41-51), Nos desplazamos aquí del terreno de la dramaturgia al

de la prosa satírica, y damos un salto del siglo XVII al XVIII. Conrieri examina una obra publicada en 1753, el *Retrato crítico de la Corte*, traducción de un trabajo del italiano Francesco Fulvio Frugoni por parte de Francisco Mariano Nifo y Cagigal. La versión española procede de los tres volúmenes de los *Ritratti critici*, publicados en 1669 y emparentados con una vertiente satírico-crítica de raigambre quevediana. La traducción es integral, aunque en ocasiones se detectan ampliaciones del texto de partida con función explicativa e integraciones poéticas que imitan a autores españoles del XVII. En opinión de Conrieri, por ende, «l'adeguamento del testo originario che egli compie è ispanizzante ma non attualizzante» (p. 46). El estudioso, además, subraya la estimación de Nifo por la producción de Frugoni: tanto es así que la presencia de los *Ritratti critici* del italiano es remarcable en sus *Varios discursos* (1755), así como en el *Cajón de sastre* (1761-1762), donde el lenguaje satírico de Frugoni se vuelve un instrumento de denuncia de la corrupción social y moral de su época (p. 51).

El rico filón de estudios cifrado en la recepción de los *novellieri* en la literatura española del Barroco constituye una tercera parte de las contribuciones totales del volumen, siendo abordado en tres estudios que tocan el tema desde ópticas distintas. Daniel Fernández Rodríguez ahonda en la circulación española de Firenzuola («La difusión y la recepción de las novelas de Agnolo Firenzuola en el Siglo de Oro», pp. 53-61); por otra parte, Isabel Muguruza Roca y Maria Grazia Profeti analizan al más afamado Bandello. La primera se centra en la relación entre el *novelliere* lombardo y la narrativa cervantina («Las traducciones de los *novellieri* en las *Novelas ejemplares*: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano», pp. 91-102); Profeti, en cambio, desplaza el análisis hacia la dramaturgia lopesca («Bandello nel teatro di Lope de Vega», pp. 103-113).

Empezando por el trabajo de Fernández Rodríguez, hace falta subrayar ante todo que la bibliografía crítica sobre la presencia de Firenzuola en la literatura áurea es exigua. El estudioso, sin embargo, se lanza con gran mérito a demostrar cómo este *novelliere* de alguna forma sí llegó a España, y lo hace profundizando en primer lugar en la relación entre *El andrógino*, de Lugo y Dávila, y la segunda *novella* de los *Ragionamenti* de Firenzuola. Tras rescatar las reflexiones de la crítica anterior sobre el tema, el estudioso constata que la lectura de este texto se filtró posiblemente por la mediación de las *Cento novelle scelte*, de Sansovino, aunque el cotejo textual, según admite, «no permite corroborar ni desmentir esta hipótesis» (p. 59). Por otra parte, la relevancia de la colección de Sansovino para la recepción

española de Firenzuola se sostiene con indicios más decisivos si apuntamos a la narrativa de Sebastián Mey. Fernández observa, así, que dos de los cuentos pertenecientes a *La prima veste* de Firenzuola integrados en Mey (III,8 y V,5) aparecen en la edición de Sansovino de 1561. De esta manera, «un novelista semidesconocido en España pudo gozar de una recepción y ejercer una influencia mucho mayores de las que cabría esperar» (p. 61).

Muguruza Roca, por su parte, centra su atención en la propagación de la narrativa de Bandello, ahondando más en detalle en la relación con las *Novelas ejemplares* cervantinas.⁵ Sin descartar la posibilidad de que Cervantes hubiese podido leer al lombardo en lengua original, Muguruza conjetura una relación directa con la traducción de su obra, añadiendo además que «Cervantes parte de Bandello, pero para alejarse de él» (p. 96). En particular, este alejamiento se detecta en la renuncia al marco boccacciano, así como al modelo de la epístola dedicataria de Bandello. Cervantes, en cambio, opta por el uso de marcos implícitos para darle cohesión a sus historias: tal es el caso del *Coloquio de los perros*, que funciona como un marco pospuesto, pero también como un «marco enmarcado» —al estar encuadrado por el *Casamiento engañoso*— y, finalmente, como un «marco reduplicado en el interior mismo del *Coloquio*» (p. 98). De cara al aspecto moralizante, Muguruza reitera la idea de que la traducción castellana de Millis procede de la versión francesa de Bouaistuau y Belleforest, quienes habían añadido digresiones de carácter moral que Millis ensalza en su prólogo. La propuesta de Cervantes se revela muy distinta al rechazar tales divagaciones y renunciar a todo propósito moralizante, lo que, en palabras de la estudiosa, hace que sus novelas se conviertan en el antimodelo de las *Historias trágicas ejemplares* (p. 102).

Profeti cierra este *excursus* sobre los *novellieri* con un estudio sobre la recepción de Bandello en el teatro de Lope. Volvemos una vez más a la hipótesis de una predominancia de las traducciones en el proceso de circulación de estos autores italianos. A tal propósito, Profeti recuerda las palabras de Lope en la dedicatoria a Marcia Leonarda que abre la novela *Las fortunas de Diana*: aquí Lope cita las *His-*

5. Con el mero propósito de actualizar los datos bibliográficos, quisiéramos señalar que la tesis sobre Truchado a cargo de Coppola, mencionada en la p. 92, nota 5, del artículo de Muguruza Roca, ya se ha publicado en la colección «Prosa Barroca» (Straparola 2016). Además, solo Scamuzzi ha cuidado la edición de las *Horas de recreación* publicada recientemente en la misma colección (Guicciardini 2018).

torias trágicas de Bandello, lo que demuestra que el Fénix conocía sin duda la traducción de Millis aparecida en 1589. Seguidamente, Profeti examina dos comedias que de forma distinta delatan su relación con Bandello: *El guante de doña Blanca* y *El castigo sin venganza*. Para el primer caso, habla de un «percorso incrociato e interrotto» (p. 107), puesto que la historia del guante de una dama que cae en la fosa de un león y de un caballero que lo recoge forma parte de un bagaje folclórico transmitido también en los cancioneros y romanceros españoles. Por lo tanto, la deuda, «se esiste», según admite Profeti (p. 106), es una deuda avalada por una mediación literaria. La segunda comedia, por otra parte, mantiene una estrecha relación con la *novella* XLIV de la primera parte de las *Novelle* de Bandello. Millis la incluye como cuento oncenso y adopta una estrategia traductora bastante fiel al hipotexto, aunque reorganiza la historia en cinco capítulos sin dejar de entremeter las digresiones moralizantes de las que ya hemos hablado para el estudio de Muguruza. Lope, finalmente, reestructura el texto dándoles relevancia a los espacios escénicos, y, sobre todo, alterando los episodios del final que crean así «una specie di tragedia degli equivoci di alto valore teatrale» (p. 111).

Los últimos cuatro trabajos de este primer volumen engloban el ámbito lusitano como tercer interlocutor del diálogo entre España e Italia examinado hasta ahora. Procediendo según un orden cronológico, empezamos por Giulia Lanciani, quien aborda las conexiones culturales entre Portugal e Italia («Mediatori culturali tra Italia e Portogallo nei secoli xv- xvi», pp. 81-90). Las primigenias relaciones comerciales en época medieval se yuxtaponen a vínculos más estrechos de carácter cultural a partir de principios del xv. Lanciani subraya la presencia en Florencia en 1429 del infante don Pedro, duque de Coímbra, que se empapó de cultura humanista y renacentista italiana, y demostró además su aprecio hacia escritores como Dante: a tal propósito, los ecos de la *Divina Commedia* resuenan en su tratado *Da vertuosa benefitoria*. Estas relaciones culturales a lo largo del Quinientos se intensifican no solamente con Florencia, sino también con el Estado Pontificio: Lanciani alude especialmente a la presencia del obispo de Viseu, Miguel de Silva, embajador portugués ante la Santa Sede y, sobre todo, a la importancia del secretario de este obispo, António Ribeiro. Es este uno de los protagonistas de un caso de intercambio de libros de gran relevancia para la conservación de un cancionero de poesía medieval gallego-portuguesa: el llamado «Libro di portughesi», hoy perdido. En efecto, Lanciani subraya cómo Angelo Colocci, noble erudito y bibliófilo, consigue tomar prestado de Ribeiro el

cancionero y «fa fare una copia o due»: una de estas copias parece corresponderse con el «canzoniere siglato B della Biblioteca Nazionale di Lisbona» (p. 89). En definitiva, la mediación de Ribeiro, primero, y de Colocci, después, resulta decisiva para que se haya podido preservar un patrimonio literario de tanta envergadura.

Manteniéndonos en el siglo xv, Ana Paula Avelar («Da reescrita da História em Portugal no século xvi através do discurso épico, trágico e cómico», pp. 3-15) emprende un discurso que concierne a la reescritura de la historia portuguesa del Quinientos. En esta época el discurso histórico se ve marcado por la relevancia portuguesa en el terreno de la política ibérica y europea, sobre todo a raíz de los descubrimientos marítimos en los que Portugal desempeña un papel protagonista. Esto se evidencia en una multitud de libros de viajes que, pronto, despiertan el interés también de los ambientes culturales europeos y, más en lo específico, italianos: es el caso de los *Paesi novamente ritrovati* (1507), de Fracanzano de Montalboddo, que da cuenta del interés por las exploraciones y recopilaciones portuguesas de viajes. A continuación, Avelar examina la reelaboración del discurso histórico en la literatura lusitana a través de un amplio repertorio de textos afincados en el género épico, trágico y cómico. Con respecto a la vertiente épica, por ejemplo, la estudiosa detecta un corpus que aborda líneas temáticas persistentes: véase la expansión de Portugal en Asia que auspicia el enaltecimiento de un presente histórico en obras como *Os Lusíadas* de Luís de Camões (pp. 5-6).

Dando un salto de un siglo, la circulación literaria de Portugal a Italia a lo largo del xvii representa el nudo central del estudio de Mariagrazia Russo («La circolazione della *Ropica Pnefma* di João de Barros nei circuiti culturali romani», pp. 115-130). La estudiosa aborda la propagación romana del historiador João de Barros, sumamente afamado en Italia y cuya obra se ha transmitido en textos impresos y en forma manuscrita. Russo se centra en un manuscrito, posiblemente del xvii, hoy conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma: se trata de la *Ropica pnefma*, acoplada al diálogo platónico por la presencia de personajes alegóricos que discuten sobre temas de carácter moral, filosófico y social. La obra, publicada en 1532, se incluye en el Índice de 1581: en ella se percibe evidentemente una influencia erasmiana y cierta índole heterodoxa coincidente con la primera fase de la producción de Barros. La particularidad del ejemplar Casanatense que examina Russo reside en que la fecha de 1552, incluida al final del manuscrito, alude a una edición de la obra que se creía inexistente. En efecto, pese a su presencia en el catálogo de

1855 del barón Rothesay, la crítica posterior había rechazado la posible existencia de este volumen (p. 121). Finalmente, en la segunda parte de su estudio, Russo ofrece un cotejo crítico de la versión manuscrita con la princeps de 1532.

La última parada de este recorrido luso-italiano nos lleva de vuelta a Portugal con la contribución de Michela Graziani («Le teorie mirandoliane nella *Cabala* di Francisco Manuel de Melo», pp. 63-80) sobre una obra póstuma de Manuel de Melo: el *Tratado da Ciência Cabala* (1724). En una época dominada por el antisemitismo y en la que la sociedad portuguesa se mostraba reacia a cualquier práctica heterodoxa, Melo escribe un tratado sobre un tema cuando menos arriesgado, aunque las declaraciones del autor en la introducción —que Graziani analiza en detalle— revelan una probada cautela. De ahí la insistencia en manifestar su fe católica a la hora de abordar la nueva práctica de la cábala cristiana, que se desarrolla en ámbito humanista gracias a Pico della Mirandola, entre otros. Graziani ofrece varios ejemplos a fin de demostrar la relevancia de las teorías de este autor en Melo, tales como la bipartición de la cábala que representa *de facto* una desviación de la antigua división en cinco partes (p. 73). Según aclara la estudiosa, la recuperación de los humanistas italianos manifiesta un propósito adoctrinador por parte de Melo, quien se sirve de la autoridad de Pico della Mirandola para «riproporre alcuni insegnamenti centrali della cabala cristiana» (p. 77).

El segundo volumen del que nos ocupamos junta las contribuciones de ocho investigadores sobre encuentros lingüísticos y literarios que atañen al ámbito de la poesía y del teatro entre el Quinientos y el Seiscientos. Arrancamos por tres estudios que abordan la recepción italiana —pero no solo— en la lírica y el teatro portugués del XVI. El ámbito lírico es objeto de estudio tanto en el ensayo de Mariagrazia Russo («Il *Cancioneiro* de Luís Franco Correa (1557-1589): un approccio metodologico a partire dalle sue postille», pp. 49-68), como en el de Valeria Tocco («Sogno o son desto? Sul sogno nella poesia portoghese del Cinquecento, tra Italia e Spagna», pp. 69-81). Por su parte, Rita Marnoto («Linguagem teatral e cómico. O teatro chão do século XVI», pp. 3-19) encara el discurso sobre la contaminación italiana en la dramaturgia portuguesa.

Empezando por Mariagrazia Russo, la estudiosa examina las notas manuscritas al margen de cada poema incluido en el *Cancioneiro* de Luís Franco Correa. Tras pasar revista a la bibliografía crítica acerca del reconocimiento de manos dis-

tintas, Russo analiza con rigor las anotaciones localizando por lo menos dos estilos caligráficos distintos: uno más descuidado, el otro más elegante y pulcro. El análisis lingüístico de las apostillas, además, evidencia el uso de fórmulas orales y de estructuras perifrásticas inusuales que parecen «confluire in un sistema linguistico luso-giudaico probabilmente fuori dal contesto peninsulare» (p. 57). En la segunda parte del trabajo, examina las anotaciones relacionadas con los textos pertenecientes a Camões. Finalmente, el examen revela la naturaleza prevalentemente editorial de estas notas que servían para indicar si el texto seguía inédito o no, quizás con el fin de una posible publicación (p. 68).

Valeria Tocco, por su parte, aborda el sueño en la poesía portuguesa del Quinientos delimitando su ámbito de investigación a la *visio in somnis* y su vínculo con la tradición italiana y española en lo que atañe al sueño consolatorio de la amada. A pesar del alcance del soneto petrarquesco «Beato in sogno e di languir contento», reconoce la influencia de otros autores italianos (Sannazaro y Bembo), así como de la tradición ibérica (Boscán y Cetina) para la propagación de este *topos* en ámbito lusitano. Luís de Camões es el poeta que más trata la idea del sueño amoroso consolatorio, como en el soneto «Doce sonho, soave e soberano», donde la dimensión laica del sueño de amor se combina con ecos alegóricos y edificantes de raigambre neoplatónica (p. 75). En la producción de Camões también es posible detectar otra connotación del sueño, convertido en el espacio que posibilita el encuentro con la amada fallecida, como en «Quando de minhas mágoas a comprida». Tocco señala otra derivación distinta en el soneto de Sá de Miranda «Quando eu senhora em vós os olhos ponho», que reproduce una enajenación amorosa y contamina el *topos* del sueño de amor con el de la visión.

Permaneciendo en el ámbito de la recepción italiana en el XVI portugués, pero pasando de la lírica al teatro, Rita Marnoto examina el lenguaje del teatro cómico. Más en detalle, la estudiosa centra el foco de su interés en una fórmula teatral híbrida, que ella denomina «teatro chão», influenciado por la comedia italiana coetánea, así como por la lírica petrarquista. Es emblemático al respecto el caso de *O auto do Desembargador*, de António Prestes, cuya estructura escénica, en palabras de la estudiosa, «acusa uma simplificação da comédia italiana» (p. 13). Además, el detallado análisis lingüístico de la pieza descubre una significativa presencia petrarquista que prueba la propagación del poeta italiano en la literatura lusitana más allá del ámbito estrictamente lírico.

Dos son las contribuciones que abordan la presencia de Torquato Tasso en la literatura española del XVII: la primera es la de Giulia Poggi («Bernardo, Torquato e Don Luis», pp. 21-36), quien encara este aspecto desde el punto de vista de la lírica gongorina; la perspectiva teatral de Lope, en cambio, la encontramos en el examen de Marcella Trambaioli («Torquato Tasso (Tirsi), *Aminta* y Lope de Vega», pp. 83-98).

Giulia Poggi orienta su discurso hacia la manifestación en la lírica gongorina de ecos procedentes de Bernardo y Torquato Tasso. Esta filiación es remarcable desde la producción juvenil de Góngora, aunque persiste en la madurez, sobre todo con respecto a Tasso hijo. En efecto, es en la producción más madura cuando los nexos intertextuales con la obra de Torquato se vuelven más intrincados. Las reminiscencias de la poética bernardiana, por otra parte, resultan más opacas y se difuminan ya hacia 1582; no obstante, en un soneto del cordobés de 1615, dirigido a Diego Páez de Castillejo, Poggi localiza la imagen del ocio como un veneno que atosiga, una imagen que parece rescatada de las *Rime* de Bernardo (p. 24). Para el caso de la relación con Torquato, por otra parte, se reconoce una intertextualidad a partir de «immagini e similitudini poetiche» (p. 25) que se insinúa en formas métricas distintas del soneto. Es el caso del vínculo entre el soneto «Entre las hojas cinco generosa» y la *Gerusalemme liberata*, o bien entre esta misma obra y las *Soledades*.

Volvemos a tratar sobre Torquato Tasso y su recepción española con Marcella Trambaioli, quien aborda el tema desde la producción de Lope. Descuellan en la primera y en la segunda parte de sus *Rimas* las manifestaciones de encarecimiento hacia el italiano que se mantienen firmes en la última parte de la trayectoria artística del Fénix, según se observa en el *Laurel de Apolo*. En opinión de Trambaioli, la presencia de Tasso en la producción teatral refuerza este discurso apologético, tal como se desprende del pasaje de *La dama boba* (vv. 2109-2112) en donde la presencia de Tasso figura junto a la de Virgilio, Petrarca y Garcilaso. A continuación, Trambaioli rastrea las huellas de *Aminta* en la producción lopesca, especialmente reconocible en *La selva sin amor*, pieza de 1627. Además, para la estudiosa, el nombre de Tirsi en la *Arcadia* rescata el alter ego tassiano de *Aminta* que Lope reutiliza con un propósito de autocelebración en la comedia *El marido más firme* y en la «Égloga panegírica al epigrama del Serenísimo infante Carlos», incluida en *La vega del Parnaso* (p. 93).

Pasamos del teatro de Lope al de Calderón con el estudio de José Javier Rodríguez Rodríguez («Entre Lisboa y Nápoles: geografía del drama de honor calderonia-

no», pp. 37-48) sobre la geografía de dos dramas de honor de este dramaturgo: *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. Con respecto a la primera, Rodríguez sostiene que la elección de la ambientación portuguesa —Lisboa, en concreto— le permite a Calderón «matizar el valor del marco histórico de la acción» (p. 41). Por otra parte, *El pintor de su deshonra* está desprovisto de un marco histórico como el drama anterior y la acción transcurre entre Nápoles y Cataluña: en este caso, para el estudioso, eligiendo dos ciudades portuarias del Mediterráneo, Calderón le imprime a la acción «el movimiento característico de las novelas bizantinas» (pp. 43-44). Tras su examen, Rodríguez llega a sostener que la elección geográfica en los dos dramas no es casual: de ahí que la ambientación portuguesa se adecúe al tono trágico-épico de la primera y la mediterránea a la versión trágico-realista de la segunda (p. 48).

Rematamos este extenso itinerario con dos estudios sobre la propagación de la literatura española en Italia gracias a la mediación de las traducciones. En la aportación de Franco Vazzoler («Rodomontades, Rodomontadas, Rodomontate: capitani teatrali fra Francia Spagna e Italia. A proposito della raccolta di Lorenzo Franciosini», pp. 99-114) las *Rodomontate* de Franciosini constituyen el punto de partida para una reflexión sobre un volumen trilingüe, publicado en 1627, sumamente cautivador por sus implicaciones lingüísticas, amén de literarias. La diferencia cardinal de esta edición de cara a las anteriores reside en el rico aparato paratextual, en el que sobresale el interés lingüístico, emparentado con el aprendizaje de las lenguas extranjeras. A continuación, Vazzoler se interesa por las señas teatrales, que se desprenden ya a partir del título, por la presencia de nombres de capitanes relacionados con los comediantes del arte: por ejemplo, Matamoros es el personaje interpretado por Silvio Fiorillo y Crocodilo el nombre teatral de De Fornaris. Más complicado es el caso de Rajabroqueles, para el que Vazzoler no ha conseguido encontrar un correspondiente italiano y que podría representar «un autentico originale spagnolo» (p. 106).⁶ Volviendo a Franciosini, el estudioso recuerda que el italiano publica las *Rodomontate* poco después de su traducción de la segunda parte del

6. Aprovechamos para señalar de paso que el lema «rajabroqueles» se recoge en *Autoridades* con el significado de «preciado de valentón y espadachín». Además, el ejemplo de uso que aquí se proporciona —una vez más con el valor de apelativo y no de nombre propio— procede de *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646): «Al fin, unas veces gastando por mi gusto y otras por los ajenos, di al través con toda mi bohonería y perdí la amistad de mis rajabroqueles» [1978:223].

Quijote, lo que podría ser la señal de un interés por parte del traductor italiano hacia «l'aspetto più vistoso (l'eroicomico cavalleresco nella sua versione più militaresca) della stessa figura dell'eroe di Cervantes» (p. 111).

Por último, Salomé Vuelta García («I *Proverbios morales* di Alonso de Barros a Firenze», pp. 115-129) aborda la recepción literaria española en Florencia profundizando en los *Proverbios morales*, de Alonso de Barros. Se trata de una colección de proverbios en verso de tono sapiencial afincados en las *auctoritates* grecolatinas y en la Biblia. Es interesante ver cómo esta obra empieza a tener un valor lingüístico, en relación con el estudio del latín, cuando en 1615 se imprime acrecentada con las concordancias de Bartolomé Jiménez Patón. La relevancia de estos proverbios también en la península itálica queda atestiguada por la traducción que Alessandro Adimari lleva a cabo en 1622. Esta traducción, a diferencia de una versión francesa anterior, mantiene el verso del original, lo que, para Vuelta, «condiziona le scelte linguistiche di Adimari», subrayando además que «siamo in presenza di un'operazione non meramente traduttiva» (p. 126). Con el propósito de corroborar esta afirmación, la estudiosa ofrece un copioso caudal de ejemplos en los que se evidencia cómo la elección del verso en ciertos pasajes condiciona inevitablemente la forma, así como el contenido.

Con el propósito de brindar una reflexión final, completamos esta nota señalando que, a pesar de la pluralidad de temas tratados, se observa una armonía general entre los dos volúmenes, que se complementan cabalmente. Apuntando a los géneros, el ámbito teatral constituye un hilo persistente en ambos tomos, y convive con la prosa en el primero, mientras que el ámbito lírico cubre casi la mitad de las contribuciones del segundo. Cabe reconocer que esta complementariedad genérica concierne con un equilibrio de orden temático, por lo que la esfera histórico-cultural se codea con la lingüístico-literaria ocasionando una continuidad estimulante. Graziani y Vuelta García ofrecen una perspectiva panorámica y amplia en torno a diversos fenómenos de intercambio que se generan entre Italia y el mundo ibérico en la primera modernidad. Se trata en ocasiones de recorridos de ida y vuelta que reflejan la riqueza prismática de la circulación textual entre las dos penínsulas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, y Anna TEDESCO, *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivium Romanicum» - Serie I, vol. 461), Florencia, 2016.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BOURLAND, Caroline, *Boccaccio and «The Decameron» in Castilian and Catalan literature. Extrait de la Revue Hispanique*, t. XII, Macon-Protat Frères, Nueva York-París, 1905.
- D'ANTUONO, Nancy, «Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras», *Cuadernos de filología*, I-II (1981), pp. 261-278.
- D'ANTUONO, Nancy, «El repertorio calderoniano de la *commedia dell'arte*, en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 2, coords. I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, GRISO, Pamplona, 1996, pp. 141-150.
- D'ANTUONO, Nancy, «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *Commedia dell'arte*», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. R. A. Galoppe, H. W. Sullivan y M. L. Stoutz, Tamesis, Londres, 1999, pp. 1-36.
- FALCONIERI, John, «Historia de la *Commedia dell'arte* en España», *Revista de Literatura*, XI (1957), pp. 3-37.
- GRAZIANI, Michela, y Salomé VUELTA GARCÍA, *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna*, Olschki (Biblioteca dell'«Archivium Romanicum» - Serie I, vol. 442), Florencia, 2015.
- GUICCIARDINI, Lodovico, *Horas de recreación*, ed. I. Scamuzzi, Sial («Prosa Barroca»), Madrid, 2018.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *Zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, LXIII (1995), pp. 119-138.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «The Iberian Peninsula», en *Commedia dell'arte in Context*, coords. C.B. Balme, P. Vescovo y D. Vianello, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, pp. 89-97.
- SHERGOLD, Norman D., «Ganassa and the *Commedia dell'arte* in Sixteenth Century Spain», *Modern Language Review*, LI (1956), pp. 359-368.

- STRAPAROLA, Francesco, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. L. Coppola, Sial («Prosa Barroca»), Madrid, 2016.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. N. Spadaccini y A. Zahareas, Castalia, Madrid, 1978.